ناجي العلي: سحر الكرامة

وحوش الزمن الأخير

الكاريكاتور المختلف

في ساحة من ساحات روما المسمّاة «بياتسا نافونا،» يتجمّع عددٌ من الرسّامين العرب الذين امتهنوا فنَّ «الكاريكاتورا» ـ وهو تعبير إيطاليٌّ لا يتعلّق بطريقة في الرسم فحسب، بل بطريقة في الحياة أيضًا: حياة تبدأ بالجلوس ساعاتٍ طويلةً وسط زحمة بائعي الخرز الملوَّن والغجريّات وهواةِ الأغاني الشائعة وجامعي قُوت يومهم، وتنتهي باصطياد السائحين ورسْمِ وجوههم بخطوط سريعة، تشوِّه أو تبالغ، إلاّ أنّها تثير ضحكَ السائح ومرحَه حين يتطلّع إلى وجهه وكأنّه يراه لأوّل مرة، فيَدْفع الثمنَ عن طِيبِ خاطر. وحين يَهْبط الظلام، يتسلّل رسّامو الكاريكاتورا مع أوراقهم ومتاعهم القليل إلى أقرب حانةٍ أو مطعمٍ لتناول الوجبة اليوميّة الرخيصة مع قليلٍ من النبيذ الرديء.

إنّها مهنةُ الإضحاك والتسلية. وهي بالضبط المهنةُ التي تواصِل تقاليدَ قديمةً خَرَجَ من عباءتها الفنّانُ الساخر: تقاليدَ النديم والمضحِك والمِراح، أو تقاليدَ الممثِّل فيما بعد ـ ممثِّلِ المسرحيّات الهزليّة، أو الشخصيّة الدائمة في كلّ مسرحيّة أو قصة أو ملهاة أو حكاية شعبيّة ـ أعني المهرِّج.

ولكنْ لئن بدت هذه المسافةُ قصيرةً بين رسّامي الكاريكاتورا العرب هؤلاء وبين الندماء والظرفاء، فإنّها تبدو شاسعةً بين ناجي العلي وبين مجموعةِ ساحةِ بياتسا نافونا، لا لأنّ هذه الساحة بعيدةٌ جغرافيّاً ـ فالساحات المماثلة منتشرة في الوطن العربيّ ـ بل لأنّ الخيالَ مختلف، والمصيرَ كذلك: مصيرَ الفنّ والفنّان.

لقد حاول بعضُهم تحديدَ هذا الاختلاف بالقول إنّ فنّ ناجي العلي أكثرُ من فنّ كاريكاتوريّ، وإنّه ينتمي إلى نوع آخر. وكانت هذه محاولةً للدفاع عن الساحات الشبيهة بالساحة الإيطاليّة: فإنْ كان هذا الفنُّ ليس «كاريكاتورا» وإنّما هو شيء آخر، فيجب إذن البحثُ عن تسميته مجدّدًا، أيْ كشفُ دلالته ومداه الصحيح.

عدد كبير من رسّامي الكاريكاتور العرب يَشْعر أنّ ناجي العلي لا يَنْتمي إليه، كما شَعَرَ بذلك الذين اقترحوا عليه منحةً دراسيّةً لدراسة فنّ الاستوديو. ولكنّ ناجي يَنْتمي إلى فنّ الكاريكاتور حقّاً، وإنْ كانت بينه وبين فنّ الاستوديو مسافةٌ شاسعةٌ هي نفسُها المسافةُ الفاصلةُ بين عصرٍ وعصر، ومفهومٍ ومفهوم، ونخبةٍ وجمهور.

فنّ النقد الأخلاقيّ

إذا كانت السخريةُ والتشويهُ والنقدُ هي أهمّ المعاني التي تتضمّنها لفظةُ «كاريكاتور» في أصلها الغربيّ، فإنّ هذه المهنة لم تَقْتصرْ على تقنيّة فنيّة واحدة ولا على نوع فنيّ واحد. فقد مارسها الذين قَصُّوا القصصَ الشعبيَّ الشهير حول الشخصيّات الضاحكة والساخرة، ومارسها كتّابُ المقامات، أو جامعو الملاحم مثل ملحمة **دون كيشوت**. ومارَسَ هذه المهنةَ أيضًا أولئك الذين وَضَعوا رسومَ المسوخ على هوامش الكتب المقدّسة، أو حَفَروا على سطوح المقابر الفرعونيّة رأيَهم الناقدَ في طقوس دفن الفراعنة وكبار الكهنة، أو بنوا الكاتدرائيّات الشامخة وحَفَروا في الزوايا مسوخَهم العجيبةَ وكأنّهم يُخْرجون ألسنتَهم للسلطات الكنسيّة.

هذه المهنة، إذن، تعبيرٌ عن قدرة خلاّقة اتّخذتْ تقنيّاتٍ متعدِّدةً للتعبير عن نفسها: الكلمة والصورة والتمثيل والغناء. وهي بهذا المعنى أكثرُ من أن تكون فرعًا أو موضوعًا. إنّها، قبل كلّ شيء، رؤيةٌ نقديّةٌ. ورغم اختلاف التقنيّة والأسلوب، يظلّ الأصلُ قائمًا، وهو «النقد الأخلاقيّ» الموجَّهُ في الدرجة الأولى إلى الهيمنة ورموزِها ومُغْلَقاتِها وأُطرِها الحديديّةِ في شتّى تجلّياتها.

يشار دائمًا إلى «بروجل،» الملقّب بـ «بروجل الفلاحين،» بوصفه أحدَ كبار هؤلاء الأخلاقيِّين الكبار في مناطق شمال الآلب. ونستطيع إدراكَ روح بروجل الساخرةِ والأخلاقيّةِ في لوحتيْه الشهيرتَيْن «الأعمى يقود العميان» و«تقدمة الملوك.» فاللَّوحة الأولى تصوِّر المثَلَ الشهير، بينما تصوِّر الثانيةُ شخصيّاتٍ دينيّةً بأقنعة جديدة. فيوسف في هذه اللوحة ليس كما تُصوِّره الرؤيةُ الشائعة: إنّه هنا فلاّحٌ جشعٌ مشغولٌ بحساب قيم الهدايا النفيسة، ويرتدي المحيطون بمهد المسيحِ الطفلِ أقنعةً تنكّريَّةً، ويَحْملون رموزَ الثروة والسلطة الدنيويّة.

محمد الأسعد

إذا أخذنا الفنّان الإسبانيّ «غويا» نجد أنّ تبشيرَه بأخلاقيّة جديدة مضادّةٍ لأخلاقيّات محاكم التفتيش هو من مميّزات فنّه البارزة. وهذا هو أيضًا من مميّزات «جرينفالد» الألمانيّ، و«هوجارت» الإنجليزيّ. ومع أواخر القرن الثامن عشر بدا الجوُّ مهيَّأً لظهور فنّ الكاريكاتور السياسيّ بفضل ثورتيْن: الثورة الصناعيّة والثورة الفرنسيّة. ووَجد فنُّ الكاريكاتور بين يديه وسائطَ تمكّنه من الإنتاج على نطاق جماهيريّ. كما وَجد اهتمامًا عامّاً بالسياسة، موضوعِه الجديد.

وسواء أكان الموضوعُ هيمنة سياسة أم مجتمعًا أم حربًا، فإنّ كلَّ هذه الأشكال تعبِّر عن انغلاقيّة. إنّها سلالمُ من القيم تؤطِّر نفسَها بالقداسة، وتَفْرض رؤيتَها على الفرد والمجموع. ومن هنا، كان اختراقُ المقدَّس وتشويهُه وإظهارُ غرابته ولامعقوليّته تعبيرًا عن تفتّح الإنسانيّ والطبيعيّ، واقتراحًا للتعدُّد والغنى في مواجهة الواحديّة وفقرِ الشخصيّة الإنسانيّة.

محاكمة الوحوش بمعيار الطفولة

النظرُ إلى رسوم ناجي العلي من هذه الزاوية لا يعني أنّه شخصٌ بلا موروث أو تاريخ. بل الحقّ أنّ تاريخيّة ناجي هي أشدُّ النواحي جذبًا في رسومه، وأشدُّ علاقاتها خصوصيّةً. وهذه التاريخيّة تَعْكس نفسَها في حقيقةِ أنّه وارثُ تقليد النقد الأخلاقيّ في «المرويّات» العربيّة.

ولا مفارقة في هذا الأمر. إذ إنّ المرويّ العربيّ هو الشكل الذي اتّخذتْه الرؤيا النقديّةُ عبر العصور. إنّه المرويّ المكبوت على مستوى المصرَّح به واللامصرَّح به؛ أيْ في ما نَسْكت عنه حين نقول، وفي ما لا نقوله نصّاً حين نقول. إنّه، بعبارة أخرى، الثقافةُ التي نَفَثْتْها مراسيمُ التنصيب والهيمنة، واختصرتْها في كلِّ ما هو عاميٌّ ومبتذلٌ وعاديٌّ ولاشرعيٌّ.

يفسِّر لنا هذا كيف أنّ رَسْمَ ناجي يَسْتند إلى مرجعيّة عامة، سواء في استغلاله للمفارقات اللفظيّة أو الأمثال والروايات والحِكَم الشهيرة. وبهذه المرجعيّة يَسْتمدّ مشروعيَّةَ نقد أشكال الهيمنة القائمة. وتتغذّى هذه المرجعيّةُ من مستوى اجتماعيّ آخر، هو مستوى المغلوبين أو المسحوقين أو المهمَّشين، بحيث يمكن أن يحلَّ أحدُهما محلَّ الآخر ببساطة، ومن دون إحساس بالافتعال.

على أساس انشغالات هذه المرجعيّة، يجري بناءُ العالم والقيم مجدَّدًا، وفق ثنائيّة واضحة لا تترك مجالاً للبس والغموض. إنّها ثنائيّة الأبيض والأسود، الطفل والوحش، فلسطين وإسرائيل، فلسطين وأميركا.. وهكذا. وفي سياق عمليّة البناء هذه، يَبْتكر ناجي الرموزَ التي تقابل أحدَ طرفيْ هذه الثنائيّة، وأَعْني الرموزَ الحيّةَ ذاتَ الصفة التاريخيّة. فالأبيض يتسلّل إلى شتّى تفتّحات الطبيعة: الأرض، الطفل، الأم، الوطن، أيْ إلى كلِّ ما هو بدهيٌّ وإنسانيٌّ. يتسلّل الأسودُ أيضًا متتابعًا: فهو السمسار، والنظام العربيّ، والصهيونيّة، والرأسماليّة، أيْ كلُّ ما هو مصطنعٌ وشاذٌّ ولاإنسانيٌّ. عالم ناجي، بهذا المعنى، بناءٌ حيٌّ، لا تتمسرح فيه الكائناتُ، بل يَكْتسب فيه المسرحُ حقيقةً غيرَ مسرحيّةٍ بوصفه الدراما القائمةَ في الأمس واليوم والغد: إنّها دراما الصراع المتواصل.

أين يَكْمن الإحساسُ بالسخرية، إذن؟ أفي ذلك الإحساس الدافق بالحنان والعاطفة؟ أَمْ في ذلك المزيج بين الاثنين؟ إنّه يَكْمن في حقيقة الأمر في ذلك اللقاء بين الثنائيّات، في ذلك الانحياز الأخلاقيّ مع أو ضدّ. فليس ثمّة حياد في هذا العالم الذي نعيشه بعيون ناجي، ونَكْتشف بدهشةٍ أنّه عالمنا أيضًا وليس مسرحًا مجرّدًا نتّخذ أمامه مقاعدَ المتفرجين.

عالم ناجي بهذا المعنى أيضًا هو عالمُ قيمٍ مضادّةٍ، تَكْتسب حضورَها بتعرية قيم الخصم وحقيقته، بعرضه أمامنا مجرَّدًا. فحين يُحاكَمُ الوحشُ، وعالمُ هذه الأشكال القرديّة في رسم من رسوم ناجي، إنّما يحاكَمُ بمعيار الطفولة والبداهة والبراءة. ولهذا يَبْدو عريُه صاعقًا، وتهافتُه وسُخْفُه مثيريْن للضحك. فهذا العالم ليس بتلك القوة الهائلة، ولا بتلك القيمة، وإنّما قوتُه وقيمتُه مجرّدُ مواصفاتٍ وأعرافٍ قابلةٍ للكسر عند أقلِّ بادرةِ صحوٍ بين سكّان المدينة المسحورة.

وتَشْهد تحوُّلات رسوم ناجي على هذا المنحى بشكل واضح. فقد انتقل بوحوش العالم شيئًا فشيئًا من مشهد تاريخيّ إلى آخر، مجرِّدًا إيّاهم من الخصائص الإنسانيّة، وصولاً إلى صفة خصائصهم الحقيقيّة، حتى أصبحوا في رسومه الأخيرة مجردَ كائناتٍ شبيهةٍ بالزواحف المنقرضة، إشارةً إلى الزوال. فكلُّ ما هو مصطنعٌ وشاذٌّ ولاإنسانيٌّ لا يَمْلك أن يبقى حين يزول السحرُ والساحرُ.

سحر الكرامة

هل بالإمكان إطلاقُ صفة الساحر المضادّ الذي يَفكّ السحرَ على فنّ ناجي العلي؟ تبدو هذه الصفةُ مجردَ صفةٍ إجرائيّة. ذلك لأنّ ما يؤثّر فينا بعمقٍ ليس هذه العمليّةَ بالذات، بل تلك القدرة التي نُحِسّها تنبعث فينا ونحن نعي زوالَ السحر ـ وهي الشعورُ بقدرتنا بالذات. إنّ ما يحاوله ناجي، وهو يخترق الهيمنةَ، هيمنةَ المُثُل والأفكار والتصوُّرات المتخثِّرة بفعل تسلّط ثقافة المراسيم، إنّما هو استعادةُ كرامته الشخصيّة، كرامةِ الوعي الذاتيّ، والقدرةِ على التواصل مجدَّدًا في هذا المحيط البشريّ الشاسع والمتّسع باتّساع صحرائه. إنّه التواصل بين الفرد والآخر، والتواصلُ بين الفرد والمحيط، في مؤاخاة إنسانيّةٍ لا تَقْطعها حواجزُ الاضطهاد والاستغلال والمنافع الطبقيّة.

هذه الكرامة الشخصيّة للفنّان ليست مسألةً خاصةً به، إلاّ من منظور أنّه ذلك المِلْحُ الذي يُملِّحُ به. أمّا على صعيد تاريخيّة هذا الفعل، فإنّها مسألةٌ خاصةٌ بالمجموع كلّه، بكرامته. ومن هنا فإنّ استعادة الكرامة التي يحسُّها المشاهدُ لرسوم ناجي هي العمقُ البعيدُ لانفكاك السحر، ولتساقُطِ تعاويذ الكهّان والكذبة.

شيء عن البناء

من المُلاحَظ في ما يتعلّق برسوم ناجي أنّ طاقة الوعي لديه ـ تلك التي استطاعت أن تَجْمع موروثَ الحكاية، والمَثَلِ، وأساليبِ التورية اللُّغويّة ومفارقاتها ـ قد أصبحتْ هي العلامةَ الأشدَّ وضوحًا، بينما لا يكاد الاهتمامُ يَنْصرف إلى **أشكال** هذا الوعي، أو التصميم التشكيليّ لرسومه. وإذا كانت هذه النزعة استمرارًا لنزعة «المرويّات» اللُّغويّة التي تَحْظى بالاهتمام على نطاق واسع، فإنّ النزعة التشكيليّة في اعتقادنا أصبحتْ في حاجة إلى إشارة. فثمةُ تمتمةٌ تشكيليّة شائعة حتى الآن حول التصميم، لا تكاد تتخارج عن فنّ الأستوديو، ومازالت غيرَ قادرةٍ على بناء رؤية لبنية العمل الفنيّ بكلِّ أبعاده. ثمة حديث وانصراف إلى فهم التصميم بمعزل عن دلالاته. وفي المقابل، ثمّة حديث وانصراف إلى الهمّ الرؤيويّ بمعزل عن دلالته التصميميّة. ونعتقد أنّ رسوم ناجي يُمْكن أن تُخْرج هذا الحديثَ من حيرته.

فمن الميِّزات الأساسيّة في هذه الرسوم أنّها تُكْتنز على الدوام بأشكال تصميميّة، حتى ليخيَّل إلى المتابع أنّ همَّ ناجي هو همٌّ تصميميّ في المرتبة الأولى. ولكنّ هذا التخيُّل سرعان ما يزول حين نلاحظ أنّ تعدّدَ التصميم وتطوّرَه يتساويان مع اغتناء في الرؤية. أيْ أنّ التصميم لا يَنْمو وحده. حتى لكأنّ الدافع إلى الفنيّ التصميميّ يبدو وكأنّه المجاهدة العميقة لإيصال أشدّ أنواع الوعي تعقيدًا وتراكبًا. ولا يبدو هذا التطوّر قفزًا أو انتقالاً من حال إلى حال، بقدْرِ ما يبدو نموّاً عضويّاً، يحافِظُ فيه التصميمُ على ما سَبَقَ ولكنّه يضيفَ إليه أبعادًا جديدة، تمامًا كما هي حالُ المفردات الأساسيّة في لغة وعيه: ففي الرسوم الأولى التي تعود إلى الستينيّات، لم يكن الفضاءُ يَحْظى بالتفات هذا الفنّان، بل كان مجردّ إشارة إلى مكان تحتلّه الشخوص؛ أما فيما بعد، فقد بدأ الفضاء يَحْظى بأهميّة بالغة، ولم يَعُدِ الشخصُ إلاّ جزءًا عضويّاً من ذلك الفضاء المحيط به، بحيث يَنْكسر التصميمُ لو انتزعناه منه ووضعناه في فضاء آخر.

ومع متابعة الاهتمام بالفضاء وتحويله إلى حالة تشكيليّة، نجد أنّ ناجي راح يستغلّه أحيانًا باعتباره مصيرًا مهيمنًا، حين يكتب عليه كلمة «فلسطين» مثلاً مكرَّرةً عشراتِ المرّات لتأكيد انتصار البراءة والأبيض؛ أو حين يَجْعله مصيرًا مهيمنًا على إحدى شخصيّات عالم «الوحوش،» فيَرْسم عليه «نجمةَ إسرائيل» مكرّرةً عشراتِ المرات لتأكيد بروز البياضِ وفلسطينَ والحقيقةِ في هذا السواد الشامل.

إذا انتقلنا الى المراحل المتأخّرة، وهي الشهيرة بتلك الرؤية البانوراميّة، نَكْتشف أنّ عناصر الفضاء أصبحتْ في قبضة الفنّان. فليس هناك فراغ بلا معنى، سواء امتلأ

بالجموع الشعبيّة القادمة، أو امتلأ بلحاف المصير، أو امتلأ بكلمة واحدة مكرّرةً مئات المرات.

لقد انتقل ناجي في مسيرته من التصميم المكانيّ ذي البعديْن، إلى التصميم الفضائيّ. فلم يعد رسمُه يُقرأ أو يُنظر إليه وفق المنظور التقليديّ، من اليمين إلى الشمال، أو بالمواجهة مباشرةً، بل وفق منظور آخر. فأنت صرتَ تنظر إلى الرسم البانوراميّ من أيّ جهةٍ شئتَ، وتقرأه بالطريقة التي تريد، ولكنّكَ في النهاية مرتدٌّ إلى نقطة مركزيّة تُلحُّ عليكَ وتعاودكَ من كل الجهات.

وفي مثل هذا التصميم تجاوبٌ مع حسّ الإحاطة الذي يَشْعر به الإنسانُ. كلُّ شيء محيط بك وأنتَ جزءٌ منه، ولكنّ امتيازكَ هو أنّكَ قادرٌ كفنّان وكمتلقٍّ على احتياز هذا الكلّ وإخضاعه، لأنّك لست شيئًا بل أنت إنسان. وفي هذا طموحُ الفنّان أن يكون مِلْحًا؛ وسواءٌ أكان واعيًا بهذا أم لا، فإنّ إفساده يَعْني إفسادَ المائدة كلّها. هكذا يولَدُ الخيارُ بين أن يَرْسم أو أن يتسلّى والعيونُ مثبَّتةٌ عليه. قد تكون هذه العيونُ عيونَ أجيال وأناسٍ غامضين يعيشون في ذاكرته، أو عيونَ أصدقاء التهمتْهم الوحوشُ. وقد تكون عيونَ الباعة ووُسطاءِ الإثراء بأفضل الطرق وأسرعها. إلاّ أنّه يظلّ دائمًا أمام خيارٍ لا حيادَ فيه، كما هو الخيار بين الكرامة الشخصيّة والامتهان، وكما هو الخيار بين الحياة والموت: لا مساومة ولا وسط في هذه الثنائيّة المضادة. فمنذ أن تثبّت الطفلُ الصغيرُ، البطلُ الحقيقيُّ للدراما، في قفص «الوحوش،» لم يعد هناك توسّط. هكذا نَفْهم كيف أنّ الـ «فوق» والـ «تحت» ليسا مفهومَيْن مجرَّدَيْن لفائدةٍ معجميّة، وإنّما هما تجسيد لرفض التعلّق في الهواء. وهكذا نَفْهم أنّ لغة السياسةِ التي يَفْهمها ناجي هي غيرُ اللّغة الشائعة. إنّه يَرْتفع دائمًا بهذا القول الحكيم: «أنتم مِلْحُ الأرض، فإذا فَسَدَ الملحُ فبماذا يُمَلَّح؟»

الكويت

محمد الأسعد

كاتب وناقد تشكيليّ فلسطينيّ، يعيش في الكويت.